



Transposition

Musique et Sciences Sociales

9 | 2021

Musique et sexualité

Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, Philharmonie de Paris, 2019

Jonathan Thomas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5880>

DOI : [10.4000/transposition.5880](https://doi.org/10.4000/transposition.5880)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Jonathan Thomas, « Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale* », *Transposition* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 15 janvier 2021, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5880> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.5880>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, Philharmonie de Paris, 2019

Jonathan Thomas

RÉFÉRENCE

Christopher Small, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, Paris, Philharmonie de Paris, 2019, 448 p.

- 1 Paru en 1998 en langue anglaise, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale* de Christopher Small est enfin édité en français, dans une excellente traduction de Jedediah Sklower. Enfin, mais pas trop tard, comme le souligne Antoine Hennion au cours d'une préface éclairante, où sont resituées l'originalité de la démarche et du travail de Small, leur étrangeté vis-à-vis des recherches françaises sur la musique, et leur actualité toujours vive en France. Sur ce dernier point, Hennion note l'ouverture récente de la recherche française au pragmatisme, un des traits saillants des *studies* anglo-saxonnes en général et des *music studies* en particulier, dont le livre de Small est « presque aussitôt devenu un classique » (p. 6) et donc un exemple. *Musiquer* expose en effet minutieusement une façon d'étudier la musique ouverte à l'anthropologie, à la musicologie ou à l'histoire, sans jamais se revendiquer appartenir à l'une d'entre elles, et qui va à rebours de l'enseignement musicologique le plus souvent dispensé en France aujourd'hui. Actuel, ce livre s'inscrit pourtant dans un mouvement engagé par Lydia Goehr dès le début des années 1990¹, où l'œuvre est remise en cause comme objet central de la musicologie, et que Small poursuit en situant son objet d'étude dans le « musiquer », c'est-à-dire dans l'activité de faire de la musique. Pour Small, « la nature et la signification fondamentales de la musique ne réside pas dans les objets et pas du tout dans les œuvres, mais dans l'action, dans ce que les gens font » (p. 31), et ainsi dans les relations multiples qu'ils créent entre eux, entre les sons, et entre les sons et eux. L'œuvre est considérée comme un prétexte à la performance, et non comme son but. En opposant

ainsi l'activité à la chose, l'auteur tire la matière d'une approche relationnelle de la musique assortie d'une critique aux positions tranchées, qu'il porte toutes deux sur le concert symphonique. Il justifie ce choix en avançant que cette forme de concert est largement connue par les lecteurs, que son contenu relationnel le gêne et que son caractère sacré l'a préservée du questionnement (p. 42-44).

- 2 *Musiquer* se déploie le long de 18 chapitres, où des exposés théoriques clairs et accessibles – un prélude, trois interludes et un postlude – introduisent chacun plusieurs étapes de l'analyse du concert symphonique. L'ouvrage est ainsi didactique et peut s'adresser à n'importe qui s'intéresse à la musique, sans exiger aucun bagage musicologique ou anthropologique. L'approche empirique et pragmatique de Small l'amène à considérer d'abord le concert symphonique comme une expérience vécue, dont le déroulé ordonne le discours de l'auteur. Ainsi, avant d'en arriver à la performance, il faut déjà s'attarder sur la salle de concert, un bâtiment moderne, imposant des normes de relations sociales dans chacun de ses espaces, dévolu à la sacralisation de la performance musicale classique. La salle de concert est le premier objet d'un discours sur la séparation de la musique d'avec le plus grand nombre, privant celles et ceux qui pourraient la faire d'en retirer une manière plus agréable d'être au monde. Dans cette perspective, la survenue du concert symphonique est le produit d'une organisation sociale et marchande qui réserve ce musiquer à une élite, impose sa légitimité aux autres, et s'accapare des ressources qui seraient bien utiles à d'autres musiquer moins légitimes. Small, dans un geste qu'il répètera tout au long du livre, oppose alors le modèle qu'il propose du concert symphonique actuel, apparu avec l'avènement de la classe moyenne et de la bourgeoisie industrielle, avec celui du XVIII^e siècle, où le silence du public n'est pas une règle d'or, et la partition ne résume pas ce qui va être joué. Considérant l'aspect communautaire de la salle de concert, il y voit un lieu ancien d'échanges sociaux libres et d'interactions entre un public varié, la musique et les musiciens, devenu aujourd'hui un lieu corseté par la norme d'un public où chacun partage le même code : « un lieu où des bourgeois blancs peuvent collectivement se sentir en sécurité » (p. 98). Cet usage de la salle de concert pose une problématique critique dans la mesure où « musiquer est une activité par laquelle nous faisons exister un ensemble de relations qui façonnent le monde, non pas tel qu'il est, mais tel que nous souhaiterions qu'il soit » (p. 115). Le concert symphonique est ainsi l'expression de l'ordre social bourgeois qui cherche à affirmer son maintien. Il est un rituel identitaire assuré par l'orchestre symphonique – devenu « le modèle même de l'entreprise industrielle [...] [pilote] [...] en vue de fabriquer un produit » (p. 140) – et le chef d'orchestre, figure autoritaire et charismatique, représentation d'un héros. Ce dernier peut prendre cette valeur pour deux raisons. La première est que depuis 1600, la musique occidentale s'est progressivement constituée en un art de la représentation : les relations entre les sons et leur succession peuvent être interprétées comme des personnages et des récits, permettant aux œuvres de signifier des métaphores et des mythes. La seconde est un choix historique fait au cours du XIX^e siècle entre les différentes facettes du chef d'orchestre au siècle précédent. Celui-ci était d'abord un compositeur et gagnait son autorité à l'intérieur du groupe de musiciens dont il faisait partie – Small le reconnaît encore dans les orchestres de jazz de Duke Ellington ou de Count Basie (p. 170-171). Le chef d'orchestre est aujourd'hui un produit de la spécialisation inhérente au concert classique. Il ne compose pas ou rarement, gagne le statut de star (Small évoque alors Herbert von Karajan), et impose son autorité depuis l'extérieur d'un groupe de musiciens qu'il domine. Ce chef « est l'incarnation du

pouvoir au sens moderne, l'image de ce que nous rêverions tous de faire à l'occasion, et ce que de nombreuses personnes ont tenté de faire par l'action sociale et politique : résoudre des conflits une fois pour toutes à travers l'exercice illimité du pouvoir » (p. 180-181). Au moment du rituel du concert, il est soutenu par d'autres figures héroïques, celles des « compositeurs morts », qui véhiculent des mythes bourgeois, et ainsi les valeurs et les comportements constitutifs de cet ordre (p. 188-189). La partition, objet sacré de la musicologie en tant qu'elle contient l'œuvre et permet d'en approcher la vérité (p. 190), est alors autant le texte du mythe qu'un des moyens de canalisation et de restriction des possibilités de musiquer et des relations que l'on peut ainsi engendrer. Small remarque entre autres l'impassibilité de rigueur des musiciens et du public lors du concert symphonique (p. 316), exemple de la limitation de nos moyens de compréhension du monde et de nos prises pour participer à le changer. Le répertoire des œuvres, notion étrangère au passé, doit alors être lui aussi pensé comme un moyen de restriction : il ne gagne pas de nouveaux numéros, il aboutit à la répétition sempiternelle des mêmes œuvres, et, surtout, il ne fait pas varier les figures héroïques que le musiquer symphonique donne à percevoir. Small, dans la ligne revendiquée du travail de Susan McClary², remarque que les personnages puissants figurés par le système tonal dans les symphonies sont tous des hommes (p. 349). Il déplore que leur seule source d'action face aux obstacles rencontrés au cours du récit symphonique réside dans la violence, qui rend par ailleurs les œuvres admirables par le public (p. 357). Le musiquer symphonique concertant apparaît ainsi comme l'instrument culturel d'une prise morte et aliénante sur le monde dont l'œuvre fait partie, érigée en un faux but.

- 3 La charge critique de Small ne touche toutefois l'œuvre que pour mieux viser l'appareil d'affirmation identitaire et d'auto-préservation de l'ordre bourgeois qui la récupère. Cette critique est par ailleurs tempérée par un des nœuds de la démarche théorique engagée par l'auteur. Dans le premier « interlude », il annonce se situer dans la ligne des travaux de l'anthropologue Gregory Bateson, lequel reprend au neurologue Warren McCulloch le modèle d'un questionnement toujours double par nature : qu'est-ce que l'objet pour que l'on puisse le connaître ? qui est-on pour pouvoir connaître l'objet ? Chez Small, ce questionnement s'actualise ainsi : « qu'est-ce que musiquer pour que l'homme y prenne plaisir ? [...] qu'est-ce que l'homme, pour qu'il prenne du plaisir à musiquer ? » (p. 116-117). Le principe relativiste au cœur de cette méthode est alors autant le moyen d'investigation d'un objet qu'un garde-fou de la critique. Small décentre en effet son propos (p. 110-111, 430-431) et en explicite la part subjective (p. 44, 426). Il veille à ne pas créer d'opposition simpliste entre un musiquer du concert symphonique nécessairement mauvais et d'autres musiquer, comme celui du rock (p. 103), qui seraient bons par nature. Pourtant, Small abandonne parfois la rigueur de son relativisme pour moquer (p. 316) ou ostraciser (p. 333) le concert symphonique. Dans ce dernier cas, sa critique pointe la singularité du musiquer symphonique par rapport à toutes les autres cultures musicales extra-occidentales. Or, une telle critique, si elle met en exergue l'absurdité de la conception de ce musiquer comme naturel et seul valable, retire aussi sa légitimité à une existence singulière pour la réserver à l'homogénéité de la masse. Cette critique procède d'un regard généralisateur manifeste à divers endroits du livre – « tous les musiciens du monde aiment s'imposer des défis techniques » (p. 407) – et qui, bien qu'il ne soit jamais malveillant, devient particulièrement gênant quand il embrasse l'Afrique. Elle est alors un continent homogène, habité par ce « joueur de flûte solitaire » qu'imagine et aime Small comme

un ami, mais dont il précise que ses amis réels le trouvent trop proche de « cette représentation générique de l'«autre» qui hante depuis longtemps la manière qu'a l'Europe de penser le reste de l'humanité » (p. 403). Cette conception de l'autre semble également à l'origine d'un passage où l'auteur attribue aux « Africains et [aux] personnes d'origine africaine » une capacité culturelle de langage gestuel « renforcée pendant l'esclavage », et qu'il remarque chez de « jeunes adolescentes noires » (p. 136) sans se demander si toutes ces personnes ont en vérité d'autres points communs – historiques, culturels – que leur couleur de peau. Mais chacun pourra s'il le souhaite considérer ces lignes comme une maladresse d'écriture, dont Small admet ailleurs et plus généralement la possibilité (p. 403).

- 4 Cette réserve émise, *Musiquer* est un livre important à plus d'un titre. Il l'est déjà en ce qu'il propose une méthode d'enquête sur la performance musicale libre de tout ancrage disciplinaire mais ouverte à tout apport. Cette méthode est exposée tardivement par Small sous la forme de trois questions basiques : « 1. Quelles sont les relations entre les participants et le cadre matériel ? 2. Quelles sont les relations entre les participants ? 3. Quelles sont les relations entre les sons joués ? » (p. 389). *Musiquer* est bien l'exemple d'une telle enquête. Si ses principales références théoriques sont Gregory Bateson et Susan McClary, situant son univers dans l'anthropologie et dans une musicologie critique, Small aurait pu s'appuyer sur les travaux d'Antoine Hennion, tant sa considération égale pour des médiateurs humains et non-humains rappelle la démarche de la sociologie de la médiation³. Ainsi, ce livre est l'illustration d'une recherche libre et intuitive, où l'objet compte plus que la discipline. En ce sens, il pourrait être, en France, un apport décisif à l'engagement de recherches originales par des étudiantes et des étudiants souhaitant pratiquer une musicologie ouverte et dynamique. Pour les autres, il représentera peut-être le moment de la découverte ou de la prise de conscience des bénéfices individuels et collectifs d'une socialisation heureuse de toutes les pratiques musicales : « Musiquer est [...] une façon de connaître notre monde – non pas le monde physique donné et séparé de l'expérience humaine que la science moderne prétend connaître, mais le monde expérientiel des relations dans toute leur complexité. Et connaître le monde, c'est apprendre à bien y vivre » (p. 115).

NOTES

1. GOEHR Lydia, *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, Paris, Philharmonie de Paris, 2018.

2. MCCLARY Susan, *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, Paris, Philharmonie de Paris, 2015.

3. Voir notamment HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

AUTEURS

JONATHAN THOMAS

Docteur de l'EHESS (Musique, Histoire, Société), Jonathan Thomas travaille sur la dimension sonore des pratiques politiques, axant jusqu'à présent ses recherches sur le disque et le fonctionnement politique de la musique et du chant. Il est l'auteur d'articles pour les revues *Transposition* et *Volume !*, ainsi que du livre *La propagande par le disque. Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique* (Éditions de l'EHESS, 2020).